

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

УДК 7.04:7.047(477.86)

М. З. Осадца

АРХИТЕКТУРНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ В ИКОНОПИСИ ПРИКАРПАТЬЯ XVI–XVIII ВЕКОВ

Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника,
Украина, 76000, г. Ивано-Франковск, ул. Академика Сахарова, 34-А

В статье рассматриваются истоки развития локальной традиции изображения пейзажных фонов с элементами архитектурного наполнения в иконописи Прикарпатья, особое внимание уделяется изучению региональной специфики особенностей архитектурных изображений на территории Ивано-Франковской области (Западная Украина). Выявляются элементы архитектурного окружения, их стилистические, композиционные особенности на примере конкретных иконографических сюжетов местных иконописных центров второй половины XVI — начала XVII в. — долинского, связанного с деятельностью мастера Дмитрия, рогатинского и войнилловско-болеховского. Влияние эстетики ренессанса и барокко, преобладающей в стилистике местной иконописи, проявилось в виде тогдашних реальных изображений городской застройки ренессансного характера, вследствие чего икона приобретает повествовательный характер, а ее сюжет разворачивается на фоне реального, однако еще несколько схематично трактованного города (высокие неприступные замки-крепости) с элементами городской культуры. Эти тенденции подтверждают произведения первой трети XVII в. войнилловско-болеховского иконописного центра. Анализируются особенности трактовки архитектурных пейзажей в иконостасах середины — конца XVII в., в частности церкви Сошествия Святого Духа в Рогатине (1650) и церкви Воздвижения Честного Креста монастыря Скит Манявский (1698–1705 гг.), известного как Богородчанский иконостас по месту пребывания — городу Богородчане Ивано-Франковской области. В иконографических композициях середины — конца XVII в. прослеживается тенденция к использованию мотивов детально разработанных изображений городской местности, конкретизации обстоятельств событий и передачи точных видов городов с оборонительными стенами, мотивами башен, куполов храмов и въездных ворот на заднем плане (Иов Кондзелевич). Библиогр. 16. Ил. 9.

Ключевые слова: архитектурный стаффаж, пейзаж, иконопись, иконописные центры, Прикарпатье.

ARCHITECTURAL IMAGES IN PRECARPATHIAN ICONOGRAPHY OF THE 16–18th CENTURIES

M. Z. Osadtsa M.

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 34a, ul. Sakharova, Ivano-Frankivsk, 76000, Ukraine

The article reviews the origins of the local tradition of the images of landscape background with elements of architectural content in the Precarpathian region icon-painting. Special attention is focused on the issue of regional specifics of architectural images on the territory of Ivano-Frankivsk region

(Western Ukraine). The elements of architectural landscape and its stylistic and compositional features on the examples of specific iconographic scenes of the local iconographic centers in Dolyna, Rohatyn, Voyniliv and Bolehiv second half of the 16th — early 17th centuries are identified. The influence of Renaissance and Baroque aesthetic on the local iconography stylistics has been embodied by architectural images of Renaissance character. The architectural environment, despite some schematic interpretation, is shown in the form of typical architecture with elements of urban culture. These trends are confirmed by the icons of Voyniliv and Bolehiv iconographic center of the first third of the 17th century. The characteristics of city motives interpretation in the iconostasis of the middle — the end of the 17th century — Church of Holy Spirit in Rohatyn (1650) and Church of Exaltation of Holy Cross, Skyt Maniavsky Monastery, painted in 1698–1705 and known as Bohorodchany iconostasis, are analyzed. The iconographic compositions of the middle — end of the 17th century with actual images of urban areas, concrete definition of the events and city views with the motives of defensive walls, towers, domes of temples and gates in the background (Jove Kondzelevych) are defined. Refs 16. Figs 9.

Keywords: architectural staffage, landscape, icon-painting, iconographic centers, the Precarpathian region.

Иконопись на протяжении веков определяла развитие художественных традиций на украинских землях. На основе изучения уцелевших иконописных произведений Западной Украины мы можем утверждать самобытность и преемственность традиций средневековой живописи. Эстетика ренессанса и барокко, наложившая особый отпечаток на иконопись Прикарпатья, обозначила переходный этап развития традиций от норм, сложившихся на основе византийских образцов, к художественно-образному строю иконной живописи, ориентированной на западноевропейскую стилистику и отмеченной балканскими влияниями. Это предопределило активное введение в икону антуража, представленного детально разработанным пейзажным фоном, нередко обогащенным мотивами архитектуры.

Период XVI–XVIII вв. является этапной вехой в иконописи, что вызвано культурными и религиозными процессами, которые происходили в обществе: возрастанием роли города, деятельностью иностранных архитекторов, активным возникновением городов ренессансного характера. Специфические особенности и манера исполнения икон местных иконописных центров — долинского, рогатинского и войниловско-болеховского (второй половины XVI — начала XVII в.)¹, действовавших на современной территории Ивано-Франковской области, позволяют утверждать региональную специфику иконописи и, соответственно, выделить характерные особенности архитектурных фонов с типичными признаками ландшафта и мотивами отдельных городов. Обозначенный период определяется активным развитием архитектурных фоновых изображений в иконописи региона, тогда как предыдущие и последующие этапы нуждаются в расширенном серьезном исследовании. Дальнейшего изучения требует ряд вопросов, связанных с конкретизацией содержания и характера архитектурных пейзажных фонов, а также вопросы преемственности художественных традиций раннего периода более поздними.

Цель статьи — проследить эволюцию архитектурного стаффажа в иконописи, особенности изображения архитектурных мотивов в контексте выявления иконописных центров Прикарпатья XVI–XVII вв. и определить содержание и роль архитектурных изображений традиционных иконографических схем.

¹ Рассматриваются иконописные памятники Прикарпатья XVI–XVIII вв. на примере локальной ситуации Ивано-Франковской области.

Обращение к проблематике архитектурного фона в иконописи Прикарпатья обусловлено недостаточным уровнем изучения этого явления в искусстве региона, особенно ощутимым на фоне активных исследований генезиса галицкой иконописи, проблематики иконографических сюжетов, выявления характерных стилевых и композиционных решений и атрибуции произведений иконописи на протяжении последних десятилетий.

Очерчивая панораму исследования архитектурного фона в иконописи Прикарпатья, стоит отметить, что отдельные аспекты проблемы рассматриваются, как правило, в рамках общей проблематики иконописи в трудах авторитетных ученых — Иллариона Свенцицкого, Павла Жолтовского, Владимира Овсийчука [1; 2; 3]. Наиболее целостная картина развития украинской иконописной традиции представлена в исследованиях Дмитрия Степовика [4; 5]. Однако проблема эволюции архитектурного фона в иконописи Прикарпатья XVI–XVII вв. рассматривается исследователями фрагментарно в контексте анализа иконографических схем, проблематики творчества иконописцев и иконописных центров.

Проблему фона в западноукраинской иконописи впервые раскрыла Вера Свенцицкая [6; 7], указав на взаимозависимость фоновых изображений в иконе и становление пейзажного жанра. Дальнейшее выделение образа природы в иконописи Галичины осуществлено в исследованиях Богдана Мисюги [8], в которых автор рассматривает проникновение характеристик местной природы в галицкую иконопись середины — конца XVI в. как предпосылки зарождения национальной пейзажной традиции. В работах украинских исследователей частично освещена тема иконописных центров Ивано-Франковской области. Проблематика локальной традиции основных иконописных центров второй половины XVI — начала XVII в. (долинского, рогатинского и войниловско-болеховского) наиболее основательно исследована в трудах Виктора Мельника [9; 10; 11]. Автор выделяет особенности и прослеживает истоки местных иконописных центров на примере анализа конкретных икон XVI — начала XVII в. из коллекции Ивано-Франковского художественного музея (ныне Музей искусств Прикарпатья). Дальнейшая эволюция трактовки архитектурного пространства, привлечения реальных очертаний городов в иконописные произведения на примере икон Иова Кондзелевич прослеживается в исследованиях Олега Сидора [12; 13].

Архитектурный стаффаж, особенно подвергшись трансформации в иконописи [4, с. 192], сначала тяготел лишь к намекам на сооружения и характеризовался традиционной условной трактовкой формы. Архитектурные изображения, проникавшие в структуру иконописных произведений начиная с XVI в., воспроизводятся как окружение действия, в дальнейшем отчетливо прочитываются интерьеры и вносится реальная среда города. Впоследствии истинное архитектурное окружение, которое вводится в икону XVII в., стало играть значительную композиционную роль, что вызвано западноевропейским влиянием.

Как отмечает В. Свенцицкая, проблема фона — это проблема принципа композиции — декоративного или тектонического, проблема эволюции от схематического идеализма к реалистическому разнообразию, проблема изображения глубины, т. е. третьего измерения на двухмерной плоскости. Фон относительно темы и композиции играет не только вспомогательную, но и очень важную роль колористического контраста фигурного силуэта или описательного определения обстоятельств,

в которых происходит действие [6, с. 51–52]. По утверждению исследовательницы, фон зависит от содержания, от того, репрезентационная монофигурная, групповая или сценическая композиция иконы, в которой он обозначает место действия, а событие может происходить на фоне архитектуры или внутри дома [6, с. 56].

Функции архитектурных изображений в иконе, их символическое значение в воспроизводстве богословских понятий Писания выходят далеко за пределы тектонического заполнения фона и пространственного определения сюжета. Можно считать, что архитектурный стаффаж как отдельная семиотическая подструктура в иконографии канонических сюжетов составляет цельный образ части «бренного мира», которая на протяжении XV–XVI вв. не претерпела значительных изменений в плоскости формы и богословского толкования [8, с. 106].

Архитектурное окружение с характерной для византийской традиции условностью изображения, по утверждению Д. Степовика, вводилось в икону как намеки на место действия или как символы: в виде театральных кулис [5, с. 28]. В предыдущие периоды истории украинской живописи для художника было важно сохранить плоскость иконы, не разрушая ее перспективным построением и углублением пространства. Архитектурные мотивы в таких иконах ограничены отдельными элементами вроде аркады, парапета или на краях композиции — условными палатами в обратной перспективе. Эти детали только подчеркивали плоскостность изображения и абстрагированный условный характер мистического события [12, с. 70]. Дальнейшее развитие мотивов архитектурного стаффаж можно проследить в украинской византийской иконе (домики, ротонды, иногда с перекинутой декорационной завесой). Как отмечает В. Свенцицкая, византийский стиль не знает архитектурного «нутра»: пространство обычно построено так, что одновременно видны внешние формы здания [6, с. 55–56]. Архитектурный стаффаж начинает звучать в композиции как самостоятельный мотив и играть значительную роль вследствие появления повествовательности иконописных сюжетов, внесения в икону отголосков реальной действительности, что особенно отчетливо прослеживается на переломе Средневековья и Нового времени. Для иконы переходного периода характерна более углубленная организация пространства и, следовательно, дальнейшее переосмысление роли архитектурного стаффаж [6, с. 52; 1, с. 134, 176].

Эволюция архитектурного стаффаж в иконописи обусловлена историческим развитием сюжетов Священного Писания, в которых стаффаж различного типологического порядка символизировал и архитектурное окружение благословенного Богом события (сцены «Рождество Богородицы», «Благовещение» и «Сретение Господнее»), и образ греховного города (фон в иконах «Страстей Господних» или охваченные огнем Содом и Гоморра в клеймах «Архангел Михаил с деяниями»), и земные сокровища (образ дворца в сюжете земной стихии на иконах «Страшного суда»). Вместе с тем следует отметить, что названным типологическим группам архитектурного стаффаж присущи специфическая трактовка пространства и соответствующий масштаб относительно персонажей сцены [8, с. 104, 106].

Темы страстей и Страшного суда иконографически утверждаются в течение XV в. [2, с. 54]. К ним относятся такие масштабные, панорамные, многоплановые композиции, как «Страсти Христовы» (конец XVI в., Национальный художественный музей Украины) из церкви св. Николая с. Белые Ославы Надвирнянского района (Ивано-Франковская обл.). В этом иконографическом варианте образ грехов-

ного Иерусалима символизирует фронтальная стена загородной ограды, которая составляет половину фона [8, с. 106]. В структуре заметим обширную систему пространственных характеристик: в изображениях реального пейзажа и архитектурного окружения, в частности обрамленной белым контуром городской стены, заметны попытки решить перспективные задачи при использовании традиций первой половины XVI в.

В иконописном наследии XVI в. распознаются две главные традиции, существовавшие одновременно, а также две среды их распространения. Одна из них связана с Долиной и творчеством монастырского мастера Дмитрия, который в 1560-х годах вместе с помощниками работал над отделкой городских церквей. Работы долинской иконописной мастерской расходились по соседним селам и монастырям. Традиционный и подчас архаичный стиль творчества долинских мастеров, с одной стороны, находился под значительным влиянием наивного народного творчества, с другой — был тесно связан с иконографическими и художественными особенностями иконописи Сербии, Афона, Молдовы, Валахии, Трансильвании. Вторая традиция сложилась в Рогатине во второй половине XVI — начале XVII в. Стилистически сохранившиеся иконы тяготеют к городской культуре, в частности, к творчеству мастеров львовского круга. Рогатинские иконы отличаются ощутимым влиянием ренессансного взгляда на художественную форму и тяготеют к большей монументальности, чем иконы долинских мастеров, которые выполнялись преимущественно для небольших деревянных церквей [9, с. 157–158].

В иконографическом варианте «Рождество Богородицы» (рис. 1, около 1565 г., Национальный музей им. Андрея Шептицкого, Львов) мастер Дмитрий из Долины условно трактует обстановку действия с архитектурным стаффажем, используя такой архаизированный прием, как декоративный велюм. Выразительные формы ренессансной архитектуры — ордерные колонны, арки, консоли — играют позна-



Рис. 1. «Рождество Богородицы». Мастер Дмитрий. Фрагмент. Около 1565. Национальный музей им. Андрея Шептицкого, Львов

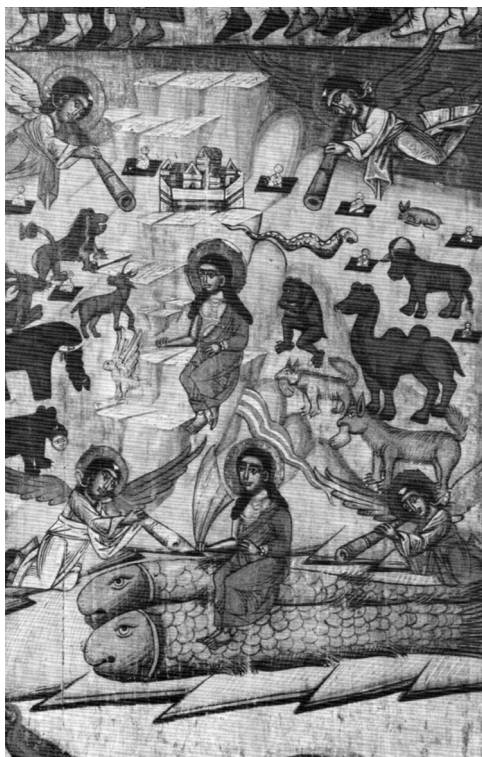


Рис. 2. «Страшный суд». Фрагмент. Вторая половина XVI в. Долина Ивано-Франковской обл. Национальный музей им. Андрея Шептицкого, Львов

роскоши предстает замок-крепость как олицетворение земных богатств [8, с. 102]. На иконе, также выполненной в 1560-е годы мастером Дмитрием из Долины (рис. 2, Национальный музей им. Андрея Шептицкого, Львов), замок-крепость написан с позиции удаленного созерцания, символизируя аллегорию ничтожности земных благ в час Страшного суда [8, с. 104–106]. Иногда даже рай изображался в виде двора украинского феодального замка или монастыря, окруженного крепостной стеной с башнями [14, с. 96]. Город изображен в окружении стены и охвачен «с высоты птичьего полета», светотеневое моделирование его архитектуры представлено обобщенно и схематично.

Иконы второй половины XVI в. Рожнятовского и Долинского районов Ивано-Франковской области свидетельствуют об эволюции пейзажа и воспроизводят не схематизированно-условную архитектуру, а ту, которая напоминает уже реальные городские пейзажи [10, с. 38]. Отражение эстетики ренессанса в иконописи характеризуется активным моделированием пространства иконы, внесением элементов прямой перспективы, объемной трактовкой архитектуры, реалистичным воспроизведением интерьера.

На иконе середины XVI в. «Иоанн Предтеча с житием и евангелистами» из церкви Сошествия Святого Духа в Рогатине сцены разворачиваются в окруже-

вательную роль, уточняя место действия и время события. Действие происходит на фоне монументальной стены, однако пространство подчеркнуто перспективностью стола и арочной лоджии справа, этого достаточно для воспроизведения пространственной среды — сферы бытия человека [7, с. 259; 1, с. 283–284]. Это, пожалуй, одна из первых попыток в украинской иконе показать фрагмент интерьера с иллюзией углубленного пространства. Конечно, это пока отдельные элементы реализма, но они, как отмечает В. Свенцицкая, являются предвестниками назревающих глубоких изменений в творчестве украинских художников [7, с. 260]. Архитектурное окружение — интерьер, элементы ренессансного характера (мотивы лоджии, арки с колоннами) как уточнение места действия — играет значительную роль в композиционной структуре иконы. Следует отметить, что именно долиньские иконы относятся к древнейшим из сохранившихся на современной территории Ивано-Франковской области.

В местном изводе канонического сюжета «Страшный суд» символом ро-

нии разнообразного архитектурного стаффажа. Характерной деталью архитектурного фона является ломаная декоративная полоса на стенах, встречающаяся в средневековых росписях Трансильвании [9, с. 161].

Как отмечает В. Мельник, из Рогатинского, Калушского и Рожнятовского районов Ивано-Франковской области происходят наиболее ценные в художественном отношении группы икон XVI–XVII вв. Это объясняется интенсивным развитием монастырской и городской культуры и торгово-ремесленных отношений в северо-западных землях региона, которые находились в сфере религиозного и художественного воздействия Львова, Жовквы и Перемышля. Города Долина, Войнилов, Болехов, Калуш, Перегинск, Рогатин как центры адаптации новой ренессансной и ранней барочной эстетики [11, с. 44] выступали мощными очагами городской культуры, что обусловлено строительством костелов, церквей и обеспечением потребностей тогдашней светской жизни. Общественно-культурные обстоятельства, которые сложились в регионе в начале XVII в., способствовали развитию светских, образовательных и культурных сфер взаимодействия. В общем эти же тенденции отражаются в иконописных произведениях элементами городской архитектуры и культуры.

Цикл икон праздничного яруса «Благовещение», «Сретение», «Въезд в Иерусалим» начала XVII в. из церкви Собора Богородицы села Завадка Калушского района Ивано-Франковской области (Музей искусств Прикарпатья), принадлежащий к войниловско-болеховскому монастырскому иконописному центру начала XVII в., свидетельствует о сложившейся ренессансной традиции галицкой иконописи.

На праздничных иконах «Благовещение» и «Сретение» архитектурные сооружения византийского типа моделируются по принципу обратной перспективы и занимают две трети фона иконы [8, с. 104–106]. Архитектурный стаффаж в иконографической схеме «Благовещение» (рис. 3) трактуется как стройные архитектурные объемы в характерной барочной стилистике, пространство стен заполнено темными арочными пятнами. Архитектурные сооружения, на фоне которых разворачивается событие, изображены параллельно плоскости иконы, уравнивая ее пространство.

Архитектурное и ландшафтное окружение, в котором происходит действие, имеет вневременное измерение и значение реального факта-события с характерными признаками конкретизированных пейзажа, строений, бытовых элементов галицкого ландшафта XVII в. Торжественные евангельские процессии и мизансцены разворачиваются на фоне архитектурного стаффажа с башнями, воротами, домами галицкого города XVII в. [10, с. 58, 165]. Эти тенденции особенно отчетливо воспроизведены в иконе «Въезд в Иерусалим» (начало XVII в.; рис. 4). Так, город здесь предстает в окружении стены: его реальные очертания, несмотря на некоторую условность и схематичность, переданы в виде характерных для того времени комплексов архитектуры, которые многопланово разворачиваются вдали с учетом перспективы и насыщают пространство иконы, придавая определенную описательность событиям. Нарративность сюжета и решение проблемы глубины пространства заметны при компоновке групп людей и в масштабности архитектурного объекта переднего плана относительно развернутой на заднем фоне панорамы города с нагромождением сооружений с башнями и куполами, расположенными за пределами городской стены.



Рис. 3. «Благовещение». Начало XVII в. Войниловско-болеховский иконописный центр. Музей искусств Прикарпатья, Ивано-Франковск

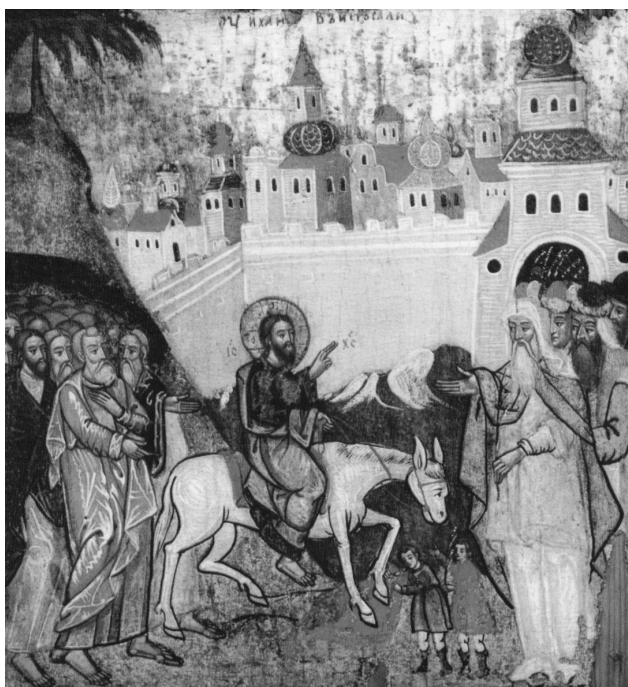


Рис. 4. «Въезд в Иерусалим». Начало XVII в. Войниловско-болеховский иконописный центр. Музей искусств Прикарпатья, Ивано-Франковск

К этой же группе икон принадлежат «Сошествие св. Духа», «Рождество Богородицы», «Введение Марии в храм» первой трети XVII в. (Калужский район Ивано-Франковской области, частные коллекции). Здесь мы видим обобщенную, достаточно схематическую трактовку архитектурных объектов и интерьеров, на фоне которых происходит действие, что в общем характерно для первой половины XVII в. и обусловлено стремлением к более реальному отражению пространства и перспективных проблем («Рождество Богородицы»). Архитектурная декорация выступает как антураж происходящего события или же как своеобразное замкнутое пространство для фигуративных изображений в интерьерных сценах и играет второстепенную роль. Архитектурные кулисы, акцентируя значимость события, воспроизведены плоскостной трактовкой сооружений и арок, сопоставлением обратных ракурсов элементов зданий, активным светотеневым моделированием они визуализируют замкнутость пространства («Рождество Богородицы», «Введение Марии во храм»). Иконографический вариант иконы «Рождество Христово» (первая треть XVII в.), также принадлежащий к войниловско-болеховскому монастырскому иконописному центру, воплощает реалистические тенденции, демонстрируя отход от традиционных византийских образцов: действие происходит на фоне конкретного местного пейзажа с архитектурным объектом вдали. Для указанной группы икон характерны удлиненные фигуры, здесь, в частности, можно провести параллели с художественной манерой изображения людей в предыдущие периоды, когда «желание предоставить выразительности движениям фигур нередко сочетается в XV в. с применением вытянутых пропорций, а соответственно, меняются и формы архитектуры заднего плана» [14, с. 70]. В иконах начала XVII в. графическим средством выразительности, разделяющим плоскости и подчеркивающим силуэт архитектурных объектов, выступает линия. Иконы войниловско-болеховского центра с присущей им мягкой разбеленной цветовой гаммой интересны не только идейно-тематической направленностью, кулисным построением перспективных планов и передачей плоскостно-линейных архитектурных мотивов, но и трактовкой города как среды.

Дальнейшее развитие архитектурных изображений воплощается в сюжетных действиях иконографических схем XVII в., разворачивающихся на фоне домов или в интерьерах, трактуемых достаточно условно и схематично [12, с. 69]. Начиная с XVII в. реалистически воспроизведенные архитектурные формы в иконописи усиливались конкретными чертами предметного окружения в интерьере и реальной пейзажной средой, достаточно органично связанной с пространством.

Архитектурный стаффаж в иконах на протяжении веков служил лишь кулисами действия, однако канонические византийские схемы в XVII в. начинают уступать место композиционным схемам, распространенным в западном искусстве, прежде всего в графике, с очертаниями замка или обведенного стенами города на дальнем плане [6, с. 58]. Широкое привлечение в иконопись урбанистических мотивов и элементов приходится на XVII–XVIII вв. Известные в иконописи и книжной миниатюре Средневековья, в указанный период они приобрели новые особенности, все более тяготея к реалистическому воспроизведению общего вида сооружений, их частей и деталей [15, с. 660]. Теперь художники все чаще и последовательнее ориентируются на изображение реальной архитектуры, увиденной в окружающем мире или заимствованной с картин художников, а чаще — из иллюстрированных

гравюрами книг или станковых гравюр. Иконографическим источником архитектурных мотивов, как указывает О. Сидор, могли быть украинские старопечатные книги, для которых XVII в. считается золотой порой расцвета [12, с. 69].

Трактовка архитектурного мотива середины XVII в. видоизменяется в сюжетах иконостаса Святодуховской церкви в Рогатине Ивано-Франковской области (1650) и отражает характер западноевропейских веяний, близких, по мнению Д. Степовика, к нидерландской или северогерманской школам живописи [5, с. 62]. Архитектурные детали в сценах икон праздничного яруса иконостаса трактуются как детально проработанные мотивы ренессансных арок, колоннад, окон («Введение Марии в храм»; рис. 5) и детально воссозданный пейзаж с четкими очертаниями реального возвышенного замка на дальнем плане с учетом воздушной перспективы («Въезд в Иерусалим»; рис. 6). «Древний укрепленный город на скале с высокими башнями (очевидно, Иерусалим)» [16, с. 45] изображен в левой части иконы «Мельхидесек» рядом с резным позолоченным стилизованным растительным орнаментом, занимает меньшую часть фона и характеризуется реалистичной трактовкой.

Икона «Ветхозаветная троица» (1650 г.; рис. 7) иконостаса церкви Сошествия Святого Духа в Рогатине отличается яркими влияниями северного нидерландского или фламандского маньеризма и частично готики (характерная нидерландская архитектура). Мотив готического города в виде высокой башни с декоративными зубчатыми и ступенчатыми завершениями заимствован из нидерландской гравюры конца XVI — первой половины XVII в. На переднем плане изображен каменный арочный мостик над рекой, который ведет к интерьерному пространству, разграфленному декоративными плитками пола, но здесь же условное изображение земли — позем с флористическими мотивами. Таким образом, в этой иконе, несмотря на яркие европейские мотивы, еще присутствуют композиционные приемы, характерные именно для византийской иконописи: элементы так называемой «обратной перспективы» в изображении зданий и соседство на одной плоскости интерьера и открытого пейзажа с деревом, мостом и поземом с травой и растениями [16, с. 45].

Тенденцию к использованию мотивов реального архитектурного окружения и очертаний городов в иконописных произведениях, характерную для XVII в., ярко иллюстрируют сюжеты «Успение» и «Вознесение» из иконостаса церкви Воздвижения Честного Креста монастыря Скит Манявский Ивано-Франковской области (Богородчанский иконостас), выполненного на протяжении 1698–1705 гг. иконописцем Иовом Кондзелевичем (Национальный музей им. Андрея Шептицкого, Львов). Пейзаж, исполняющий роль пространственного определения события, характеризуется завышенной линией горизонта, конкретными формами архитектурных сооружений, кулисной системой перспективного строения планов.

В контексте решения проблемы изображения архитектурного пейзажа автор значительно расширяет рамки иконографической схемы, широко характеризует окружение, особенно пейзаж со своеобразными архитектурными ансамблями, и придает отдельным сценам и изображениям большую конкретность [14, с. 55]. Кондзелевич, рисуя мотив города, как утверждает В. Овсийчук, пользуется распространенными в то время выразительными средствами, что сближает его творческую манеру с львовско-жовковской художественной средой [3, с. 323].

В течение всего XVII в. происходит последовательная эволюция архитектурных изображений в иконописных произведениях: от условных, выглядящих



Рис. 5. «Введение Марии в храм». 1650 г. Икона праздничного яруса иконостаса церкви Сошествия Святого Духа в Рогатине Ивано-Франковской обл.



Рис. 6. «Въезд в Иерусалим». 1650 г. Икона праздничного яруса иконостаса церкви Сошествия Святого Духа в Рогатине Ивано-Франковской обл.



Рис. 7. «Ветхозаветная троица». 1650 г. Икона на-
местного яруса иконостаса церкви Сошествия Святого
Духа в Рогатине Ивано-Франковской обл.

плоскостной декорацией стаффажей к объемным со светотеневой обработкой формам, приобретающим те отчетливые признаки, которые отражали тенденции художественной культуры ренессанса и барокко. Появились очень приближенные к реальным изображения многоэтажных домов с лестницами и галереями. Так, в «Успении» (рис. 8) И. Кондзелевича они воспроизведены по образцу конкретного архитектурного ансамбля, и вследствие этого религиозное произведение приобретает реалистическое наполнение [15, с. 661].

Архитектурные объекты взаимодействуют со сценами переднего плана благодаря использованной пространственно-центричной композиции. Принцип примененной здесь прямой перспективы подчеркнут четкими квадратами пола переднего плана и архитектурными сооружениями — все линии, уходящие в глубину, сходятся в центре сцены. Городские дома не приковывают к себе значительного внимания и не ведут зрителя вглубь. Образуя почти сплошной и параллельный иконной плоскости ряд, они служат лишь аккомпанементом изображениям первого плана [3, с. 311–312; 12, с. 71].



Рис. 8. «Успение». 1698–1705 гг. Иконостас церкви Воздвижения Честного Креста монастыря Скит Манявский Ивано-Франковской обл. (Богородчанский иконостас). Национальный музей им. Андрея Шептицкого, Львов

На фоне реального пейзажа с мотивом города разворачивается действие и в иконе «Вознесение» (рис 9): среди городской застройки выделяется высокий круглый храм. Похожая церковь в различных вариантах часто повторяется в иконописных сюжетах многих художников при изображении иерусалимского храма Воскресения Господнего, хотя его присутствие в евангельских эпизодах является хронологическим несоответствием. Реалиями, приближающим к зрителю содержание мистической сцены, служит панорама города, которая, как отмечает О. Сидор, очевидно, заимствована из какой-либо западноевропейской гравюры [12, с. 72].

Иов Кондзелевич особое внимание уделяет изображениям архитектурных и бытовых деталей: в его произведениях встречаются колонны с четко очерченными базами и капителями, ступени, двери и граненые застекленные окна.



Рис. 9. «Вознесение». 1698–1705 гг. Иконостас церкви Воздвижения Честного Креста монастыря Скит Манявский Ивано-Франковской обл. (Богородчанский иконостас). Национальный музей им. Андрея Шептицкого, Львов

Архитектурный мотив в иконографическом варианте «Успения» Богородчанского иконостаса как своеобразные кулисы события имеет преимущественно ренессансный характер. Предполагают, что ренессансный архитектурный фон иконы навеян впечатлениями И. Кондзелевича от архитектуры города Жовквы и оборонительных башен Манявского скита, в наружной отделке которых были использованы пилястры и профилированные тяги-карнизы [5, с. 81]. Детализацией архитектурного фона характеризуется также икона «Антоний и Феодосий Печерские». В ней, как отмечает Д. Степовик, «стилизованное, несколько вытянутое» [5, с. 81] изображение Успенского собора Киево-Печерской лавры отличается такой филигранной обработкой архитектурных подробностей, отсутствующих на других воспроизве-

дениях этого храма, что заставляет предполагать использование Кондзелевичем сделанной им собственноручно с натуры фиксации этого памятника [13, с. 8–9].

Дальнейшее развитие локальной традиции изображения архитектурного пейзажа начала XVIII в. воспроизведено в композиции иконы «Бегство в Египет» из села Езуполя Ивано-Франковской области (Национальный музей им. Андрея Шептицкого, Львов), где достаточно обобщенно и схематично проступают очертания городских укреплений, отчетливо прочитываются силуэты домов, башен, городских стен как городов-символов. Силуэты города промоделированы контурной линией и поддержаны тональным решением.

Калушский позднебарочный центр конца XVII — начала XVIII в. представляют иконы «Введение Богородицы в храм» (1749) из Рожнятовского района, исполненная в стиле зрелого барокко, «Усекновение головы Иоанна Крестителя» (1775) из церкви села Завадка калушского мастера Шимона Лисецкого, отражающая переходную стилистику барокко и рококо. Сюжет трактован в наиболее распространенном в византийской традиции варианте: местом, где происходило событие, выступает документально воспроизведенная архитектурная среда в соответствии с бытом галицкого города XVIII в. [10, с. 176].

На основании выполненного анализа икон можно утверждать, что архитектурное окружение проникает в иконографические схемы в виде символических элементов, затем приобретает реальные очертания сооружений, в дальнейшем переходящие в конкретные городские мотивы. Иконописные схемы XVI в. с внесенными элементами прямой перспективы, объемным моделированием архитектуры, реалистичным воспроизведением интерьера соответствуют ренессансным принципам создания образа и свидетельствуют об эволюции архитектурного пейзажа. Значительную группу составляют сохранившиеся иконы долинского иконописного центра середины XVI в., связанного с деятельностью мастера Дмитрия. Традиционное условное архитектурное окружение — фрагменты интерьера, элементы ренессансной архитектуры — вводились в иконографические схемы XVI в. для уточнения времени и места события. Влияние городской культуры и развитие монастырских, светских, ремесленных отношений способствовали изображению городской среды как реального места события с характерными признаками конкретизированных архитектурных мотивов и бытовых ландшафтных элементов и в иконописи рогатинского иконописного центра XVI — начала XVII в.

Усиление реалистических тенденций в иконописи XVII–XVIII вв. привело к изменениям канонических композиционных схем, в которые все чаще стали вводиться мотивы истинного архитектурного окружения. Влияние эстетики ренессанса и барокко, преобладающее в стилистике местной иконописи, проявилось в виде тогдашних реальных изображений городской застройки, вследствие чего икона приобретает повествовательный характер, а ее сюжет разворачивается на фоне реального, однако еще схематично трактованного города (высокие неприступные замки-крепости) с элементами городской культуры. Эти тенденции отражают произведения первой трети XVII в. («Въезд в Иерусалим», «Благовещение», «Сретение»). Композиции середины — конца XVII в. дополняются новыми сюжетными элементами: детально разработанными изображениями городской местности, конкретизацией обстоятельств, событий с присущими им подчеркнутыми точными изображениями городов с реальными сооружениями, оборонитель-

ними стінами, мотивами башен, куполов храмів і в'їзних воріт на задньому плані (І. Кондзелевич).

Архитектурний мотив під впливом традицій, актуальних виразительних і художественних засобів, введений в формотворчу структуру ікони в певний історичний період, пройшов еволюцію від схематичної трактовки визначення місця дії до реальному деталізованому мотиву оточуючої дійсності, доповненому сценами міської життя.

Література

1. Овсійчук В. Українське малярство Х–ХVIII ст. Проблеми кольору. Львів: Інститут народознавства НАН України, 1996. 480 с.
2. Овсійчук В. Українське мистецтво XIV — першої половини XVII ст. Київ: Мистецтво, 1985. 186 с.
3. Овсійчук В. Майстри українського барокко: Жовківський художній осередок. Київ: Наукова думка, 1991. 400 с.
4. Степовик Д. Мистецтво ікони: Рим, Візантія, Україна. Київ: Наукова думка, 2008. 466 с.
5. Степовик Д. Історія української ікони Х–ХХ ст. Київ: Либідь, 2004. 440 с.
6. Свенціцька В. Проблема тла у староукраїнській іконі // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. Львів, 2004. Т. ССXLVIII. С. 51–59.
7. Свенціцька В. Живопис XIV–XVI ст. // Історія українського мистецтва: У 6 т. Київ, 1967. Т. 2. Мистецтво XIV — першої половини XVII ст. С. 208–336.
8. Мисюга Б. Семіотичний образ природи в галицькому іконописі XV–XVI ст. // Літопис Національного музею у Львові ім. А. Шептицького. Львів, 2012. Вип. 9 (14). С. 98–107.
9. Мельник В. Галицький іконопис XVII ст. у збірці Івано-Франківського художнього музею : каталог // Галицько-буковинський хронограф. 1999. № 1 (3). С. 155–183.
10. Мельник В. Сакральне мистецтво Галичини XV–ХХ ст. в експозиції Івано-Франківського художнього музею: Путівник-каталог. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2007. 224 с.
11. Мельник В. Колекція сакрального мистецтва Івано-Франківського художнього музею : історія формування та особливості її експонування в Колегіаті // Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Станіславівська колегіата: між минулим і майбутнім (до 300-річчя побудови)». Івано-Франківськ, 2003. С. 43–50.
12. Сидор О. Міські краєвиди й інтер'єри у творах Йова Кондзелевича в контексті архітектури ренесансу // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках: Збірник статей. Київ: Наукова думка, 1983. С. 69–72.
13. Сидор О. Смирений Іов Кондзелевич... // Галицька Брама. Львів, 1998. № 6 (24). С. 8–9.
14. Уманцев Ф. С. Мистецтво давньої України : історичний нарис. Київ: Либідь, 2002. 328 с.
15. Історія українського мистецтва: У 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник. Київ, 2011. Т. 3. Мистецтво другої половини XVI — XVIII ст. 1088 с.
16. Откович Т. Мистецько-стилістичні особливості іконостаса 1650 р. із церкви Зісестя св. Духа в Рогатині та його історія // Матеріали науково-практичної конференції «Рогатинська Святодухівська церква крізь призму історії». Івано-Франківськ, 2013. С. 40–51.

Для цитування: Осадца М.З. Архитектурные изображения в иконописи Прикарпатья XVI–XVIII веков // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 15. Искусствоведение. Вып. 2. С. 19–35. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2016.202

References

1. Ovsiihuk V. *Ukrains'ke maliarstvo X–XVIII st. Problemi kol'oru [Ukrainian Painting of the 10th–18th centuries. The Problems of Colour]*. Lviv, Institut narodoznavstva NAN Ukraïni Publ., 1996. 480 p. (In Ukrainian)
2. Ovsiihuk V. *Ukrains'ke mistetstvo XIV — pershoï polovini XVII st. [Ukrainian Art of the 14th — first half of the 17th centuries]*. Kiïv, Mistetstvo, 1985. 186 p. (In Ukrainian)

3. Ovsiihuk V. *Maistri ukrains'kogo barokko: Zhovkivs'kii khudozhnii osередok* [Ukrainian Baroque Masters: Zhovkivskyi Artistic Center]. Kii, Naukova dumka Publ., 1991. 400 p. (In Ukrainian)
4. Stepovik D. *Mistetstvo ikoni: Rim, Vizantiia, Ukraïna* [The Art of Icon: Rome, Byzantium, Ukraine]. Kii, Naukova dumka Publ., 2008. 466 p. (In Ukrainian)
5. Stepovik D. *Istoriia ukrains'koï ikoni X–XX st.* [History of Ukrainian icon of the 10th–20th centuries]. Kii, Libid Publ., 2004. 440 p. (In Ukrainian)
6. Svetsits'ka V. Problema tla u staroukrains'kii ikoni [The Problem of Background in the Ancient Ukrainian Icon]. *Zapiski Naukovogo tovaristva im. T. Shevchenka* [Memoirs of the Shevchenko Scientific Society]. Lviv, 2004, vol. SSXLVIII, pp. 51–59. (In Ukrainian)
7. Svetsits'ka V. Zhivopis XIV–XVI st. [Painting of the 14th–16th centuries]. *Istoriia ukrains'kogo mistetstva: U 6 t.* [History of Ukrainian Art: in 6 vol.]. Kii, 1967, vol. 2, Mistetstvo XIV — pershoï polovini XVII st., pp. 208–336. (In Ukrainian)
8. Misiuga B. Semiotichnii obraz prirodi v galits'komu ikonopisi XV–XVI st. [Semiotic Image of Nature in Galician Iconography of the 15th–16th centuries]. *Litopis Natsional'nogo muzeiu u Lvovi im. A. Sheptits'kogo* [Chronicle of the Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv]. Lviv, 2012, issue 9 (14), pp. 98–107. (In Ukrainian)
9. Mel'nik V. Galits'kii ikonopis XVII st. u zbirtsi Ivano-Frankivs'kogo khudozhn'ogo muzeiu: katalog [Galician Iconography of the 17th century in the Collection of Ivano-Frankivsk Museum of Art: catalogue]. *Galits'ko-bukovins'kii khronograf* [Galician-Bukovynian Chronograph], 1999, no. 1 (3), pp. 155–183.
10. Mel'nik V. *Sakral'ne mistetstvo Galichini XV–XX st. v ekspozitsii Ivano-Frankivs'kogo khudozhn'ogo muzeiu: Putivnik-katalog* [Sacred Arts of Galicia of the 15th–20th centuries in the exposition of Ivano-Frankivsk Museum of Art: the guide-catalogue]. Ivano-Frankivsk, Lileia-NV Publ., 2007. 224 p. (In Ukrainian)
11. Mel'nik V. Kolektsiia sakral'nogo mistetstva Ivano-Frankivs'kogo khudozhn'ogo muzeiu : istoriia formuvannia ta osoblivosti ii eksponuvannia v Kolegiati [Collection of Sacred Arts of Ivano-Frankivsk Museum of Art: the History of the Formation and Peculiarities of its Exposure in Collegiate]. *Materiali mizhnarodnoi naukovo-praktichnoi konferentsii «Stanislavivs'ka kolegiata: mizh minulim i maibutnim (do 300-richchia pobudovi)»* [Proceedings of the International Scientific Conference “Stanislaviv Collegiate: between Past and Future (to the 300th anniversary of its Construction)”]. Ivano-Frankivsk, 2003, pp. 43–50. (In Ukrainian)
12. Sidor O. Mis'ki kraevidi i inter'eri u tvorakh Iova Kondzelevicha v konteksti arkhitekturi renesansu [City Landscapes and Interiors in the Jove Kondzelevych's Works in the Context of Renaissance Architecture]. *Ukrains'ke mistetstvo u mizhnarodnikh zv'iazkakh: Zbirnik statei* [Ukrainian Art in International Relations: collected articles]. Kii, Naukova dumka, 1983, pp. 69–72. (In Ukrainian)
13. Sidor O. Smirennii Iov Kondzelevich... [Jove Kondzelevych tolerant...]. *Galits'ka Brama* [Galician Gate]. Lviv, 1998, no. 6 (24), pp. 8–9. (In Ukrainian)
14. Umantsev F. S. *Mistetstvo davnoi Ukraïni: istorichnii naris* [Art of Ancient Ukraine: historical essay]. Kii, Libid Publ., 2002. 328 p. (In Ukrainian)
15. *Istoriia ukrains'kogo mistetstva: U 5 t.* [History of Ukrainian Art: in 5 vol.]. NAN Ukraïni, IMFE im. M. T. Ril's'kogo; golov. red. G. Skripnik. Kii, 2011, vol. 3. Mistetstvo drugoi polovini XVI — XVIII st. 1088 p. (In Ukrainian)
16. Otkovich T. Mistets'ko-stilistichni osoblivosti ikonostasa 1650 r. iz tserkvi Zishestia sv. Dukha v Rogatini ta iogo istoriia [Art and Stylistic Features of the Iconostasis in 1650 from the Church of Holy Spirit in Rohatyn and its history]. *Materiali naukovo-praktichnoi konferentsii «Rogatins'ka Sviatodukhivs'ka tserkva kriz' prizmu istorii»* [Proceedings of the Scientific Conference “Holy Spirit Church in Rohatyn in the light of History”]. Ivano-Frankivsk, 2013, pp. 40–51. (In Ukrainian)

For citation: Osadtsa M. Z. Architectural images in Precarpathian Iconography of the 16–18th centuries. *Vestnik of Saint-Petersburg University. Ser. 15. Arts*, 2016, issue 2, pp. 19–35. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2016.202

Статья поступила в редакцию 24 апреля 2015 г.

Контактная информация:

Осадца Марта Зиновьевна — аспирант; martaosadtsa@gmail.com
 Osadtsa Marta Z. — post graduate student; martaosadtsa@gmail.com